Алексей Толстой

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Вступительная статья к собранию сочинений А. Н. Толстого в 10-ти томах.

- В. И. Баранов
  -
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26

В. И. Баранов
А. Н. Толстой. Жизненный путь и творческие искания

Горький называл талант Алексея Толстого веселым.

Мы улыбаемся вместе с писателем, глядя, как стремится улизнуть из дома маленький Никита, обманув бдительность учителя; весело смеемся над приключениями Буратино, бесстрашно ведущего поединок со злобным Карабасом-Барабасом; от души хохочем, наблюдая над уловками безбородого боярина Буйносова, у которого все внутри зудит от желания пропустить чарочку калганной, а его заставляют пить ненавистный «кофей», от которого «вонища» по всему дому, и жевать пирожок маленький — «черт-те с чем»; ощущаем нарастающую остроту памфлетных характеристик декадентов, прожигающих жизнь в подвальчике «Подземная клюква» («Егор Абозов»)…

Да, талант художника действительно был веселым. Но, с другой стороны, никто не называл А. Толстого писателем-юмористом…

Слово «веселый» в языке нашем помимо обычного, прямого (смешной), имеет и другой, более глубокий смысл. И относится это слово порой к ситуациям далеко не юмористическим. Вспомним, что постоянным, сквозным является эпитет «весело» в «Войне и мире» — и именно в сценах наибольшей опасности.

И если мы еще раз задумаемся над горьковским определением таланта Толстого, то придем к выводу: главное его содержание — это глубоко народное в своей основе, слитное ощущение полноты земного бытия, повышенно-радостной тональности восприятия всего, что кипит и творится вокруг и что называется просто и неисчерпаемо: Жизнь.

Не этим ли жадным стремлением охватить чудо жизни во всей его полноте и многогранности объясняется удивительная универсальность толстовского творчества? Кажется, нет жанра, в котором бы он не пробовал сил и не добился успеха. Мастер всех разновидностей реалистической прозы, начиная с новелл-миниатюр и кончая монументальной эпопеей, создатель научно-фантастических произведений с острой интригой и головоломными приключениями, драматург, публицист, киносценарист, поэт, сказочник, литературный критик… Писатель, создававший произведения для взрослых и для детей, писавший о беспокойной современности и седой старине.

Невероятно-фантастическое соседствует в его книгах с протокольной точностью документа.

И жил Алексей Толстой по-русски широко и по-русски талантливо. Как сердце его было открыто всем впечатлениям бытия, так и дом Толстого был всегда открыт для гостей. Его неизменно переполняли писатели, художники, артисты, ученые, любители старины, просто интересные люди. Хозяин среди них был человеком воистину веселым — в традиционном смысле слова: большим любителем шутки, крепкого народного словца, неожиданной импровизации, дружеского розыгрыша…

Окружавшие не очень-то задумывались над тем, что подобная раскованность была необходима А. Толстому как разрядка после напряженнейшего труда. Но такая «веселость» имела и другое свойство; в сущности, весь этот домашний «театр» был стихийным продолжением творчества: менялись роли, прикидывались новые «маски», в кладовые подсознания откладывались заготовки впрок…

И уж над чем менее всего задумывались окружающие — опять-таки с легкой руки самого Толстого, — так это над общественным смыслом пройденного им пути, над тем, что можно назвать закономерностями его творческого развития. Все это — на «потом», для литературоведов. Менее всего Толстой стремился выглядеть мэтром, которому поклоняются. Эту роль выполнять ему было некогда — он торопился жить.

Широкое общественное признание, связанное с пониманием масштабов вклада, внесенного им в отечественную культуру, пришло к Толстому в ЗО-е годы. Тогда же были сделаны и первые шаги по изучению его творчества (тоненькая книжечка А. Старчакова, вышедшая в 1935 году). Конец 40-х 60-е годы — период наиболее интенсивного научного изучения жизни и творчества Алексея Толстого: монографии И. Векслера (1948), В. Щербины (1956), Ю. Крестинского (1960), Л. Поляк (1964), В. Баранова (1967).

Для всех теперь ясно, что художник ярчайшего дарования, покоряющей национальной самобытности, Толстой по праву принадлежит к классикам советской литературы. Его творческий путь отражает глубоко закономерные процессы, протекавшие в недрах отечественной художественной культуры и связанные с формированием нового творческого метода — социалистического реализма.

В своих произведениях Толстой нарисовал монументальную по охвату и глубине проникновения в жизнь картину грандиозной ломки мира, формирования новых, социалистических отношений, становления нового типа личности.

Как уже было сказано, литературоведами много сделано по изучению наследия писателя. И все-таки жизненный и творческий путь А. Толстого изучен еще далеко не достаточно. Предстоит глубже проанализировать те процессы, которые протекали в сознании писателя, были отражением больших изменений в социальной жизни страны и предопределяли его творческое развитие. Особенно важно осмыслить годы Великого Октября, причины временного отъезда за границу и возвращения оттуда. Разобравшись в этом детально, мы сможем понять и полную цену той версии, которую до сих пор упорно варьирует на все лады буржуазная советология: А. Толстой был, дескать, неискренен, приняв революцию, он «приспособился» к большевикам и т. д.[1]

Попытаемся же проникнуть в подлинное содержание закономерностей внутреннего развития А. Толстого. А это ведет к пониманию более глубоких и общих закономерностей формирования и развития нового революционного искусства.

1

А. Толстой не раз говорил, что прожил как бы несколько жизней. Вместе с тем при внешней пестроте составляющих его жизнь этапов, их непохожести друг на друга это была в высшей мере целостная и единая жизнь, исполненная напряженных идейных и художественных исканий, не лишенная противоречий и ошибок, но исключительно богатая накопленным постепенно общественно-эстетическим опытом.

Родился А. Толстой 10 января 1883 года по новому стилю в городе Николаевске (ныне Пугачевск Куйбышевской области). Детство его протекало на степном хуторе Сосновка Николаевского уезда Самарской губернии.

Говоря о стремлении матери Александры Леонтьевны (урожденной Тургеневой) и отчима Алексея Аполлоновича Бострома активно влиять на формирование ребенка, А. Толстой в одной из автобиографий, долгое время остававшейся неизвестной, излагает свой взгляд на детские годы. «Моими истинными воспитателями были: сад, полный птиц, пруды с их сложной жизнью, река, поля, животные, мои приятели — деревенские мальчики и т. д. Здесь я познавал явления со всем их полнокровием, а не их объяснения и воспитательные толкования; явления проходили передо мной во всей их сложности, очаровании, разнообразии. Они вызывали во мне стремления овладевать ими, преодолевать, бороться, наслаждаться».[2]

Образ жизни родители вели довольно скромный, господствовала в доме атмосфера высокой духовности. Детская писательница А. Л. Толстая, как и ее муж А. А. Востром, были страстными поклонниками русской классики, «шестидесятниками» по своим убеждениям. Долгие зимние вечера в усадьбе коротали за чтением вслух Тургенева, Гоголя, Л. Толстого…

Классика формировала нравственный мир молодого А. Толстого, так же, как и стихия русского фольклора — пословиц, поговорок, сказок, естественно и повседневно входившая в его сознание не из хрестоматий и сборников, а из уст обитателей той же Сосновки — непосредственных носителей художественного опыта народа. Позднее А. Толстой признавался, что вряд ли смог бы написать такой роман, как «Петр I», если бы не воспитывался именно в обстановке близости к основам народного бытия.

Первая проба пера будущего писателя совпадает с периодом резкого обострения социальных противоречий в России. Сейчас нас не может не удивить, так сказать, разнонаправленность

литературных попыток Толстого. Начинает он, тогда студент Петербургского технологического института, со стихов, проникнутых сочувствием к борьбе против деспотизма и социальной несправедливости. Но очень скоро на смену им приходят совершенно отрешенные от каких-либо общественных проблем стихи, написанные под явным влиянием канонов символизма (они составили первую книгу А. Толстого «Лирика» (1907). А с ними соседствуют пронизанные эротикой прозаические наброски из цикла с многозначительным названием «Власть города», оставшиеся неопубликованными. Одновременно Толстой пытается работать над стихотворениями в фольклорном духе, в которых противоречиво сочетались подлинность народно-поэтического мироощущения и стилизация в духе того широкого увлечения фольклором, которое было характерно для России начала века… Случалось, произведения, написанные в совершенно различной стилевой манере и противоположные по общественной тональности, сосуществовали на соседних страницах одной и той же тетради. Стихи соседствуют с прозой, проза — с драматургическими набросками…

А. Толстой — весь в исканиях. И могло показаться поначалу, что все эти попытки предпринимаются им едва ли не на равных основаниях… Свидетельствуют же они в первую очередь о громадных трудностях становления таланта в пору реакции, последовавшей за поражением первой русской революции. Трудности действительно были немалые, но здоровая, демократическая основа в творчестве Толстого постепенно берет верх. Это находит свое отражение в тех произведениях, в которых начинающий литератор пытается программно сформулировать свое credo: статья с обязывающим названием «О нации и о литературе» (1907), фольклорная миниатюра «Картина» (1909), содержащая первую попытку критики формалистического, антинародного искусства.

Вот так, в хаотической пестроте литературного быта 900-х годов А. Толстой пытался нащупать подлинную творческую почву под ногами. Пройдя через эту систему проб и ошибок и отбросив все то, что было неорганично его таланту, писатель, по его словам, заметался в поисках своей темы.

В юности Толстой слышал от своей родни немало прелюбопытных историй из жизни поместного дворянства. После того, как писатель освободился от различных внешних влияний, взору его открылась подлинная художественная значительность материала семейных хроник рода Тургеневых. Порой казалось, не нужно было ничего придумывать — надо было только найти слова, чтоб запечатлеть виденное и слышанное когда-то.

Отдельные сцены и портреты, например наружность дяди и тетки писателя Леонтия Борисовича и Ольги Леонтьевны Тургеневых, запечатлены в героях цикла «Мишука Налымов (Заволжье)» Петре Леонтьевиче и Ольге Леонтьевне поистине с фотографической точностью. Этот пример нимало не снижает, впрочем, обобщающего характера созданных Толстым образов. Так родился знаменитый цикл заволжских повестей и рассказов. Кроме упомянутого «Заволжья», в него вошли «Петушок. Неделя в Туреневе», «Мечтатель (Аггей Коровин)», «Архип», «Актриса», «Сватовство».

Все эти, а также тематически и хронологически примыкающие к циклу произведения объединяет острая характерность персонажей. Перед взором читателя проходят чередой праздные мечтатели, получающие травмы от первого серьезного соприкосновения с жизнью (Аггей Коровин, Завалишин, Никита Репьев), неприспособленные к жизни помещики, все практические шаги которых в области хозяйствования фатально обречены на провал (Петр Репьев), воинствующие самодуры и насильники типа Налымова, которые ни о чем не мечтают и ни к чему не стремятся, — они воплощают агрессивно потребительское отношение к жизни. В одном ряду с Налымовым стоят Тараканов («Ночь в степи»), Павала («Сватовство»), Волков («Хромой барин»).

Носителями нравственного идеала выступают женщины, образы которых восходят к тургеневской традиции: Вера Ходанская («Мишука Налымов»), Катя Волкова («Хромой барин»), Сонечка Смолькова («Чудаки»), Аннушка («Родные места»). Самая примечательная их особенность — способность любить, любить сильно и беззаветно, отдаваясь святому чувству самоотверженно, до конца. В определенной мере они предвосхищают те замечательные образы русских женщин, которым предстояло пройти трудный путь хождения по мукам.

Заволжские повести и рассказы отличала завидная плотность повествовательного рисунка, меткость взгляда, выражавшаяся, в частности, в высокой культуре художественной детали, непринужденность интонации, юмор и ирония при изображении монстров помещичьего Заволжья.

Все это обеспечило успех книги, который далеко превзошел ожидания ее автора. О нем заговорили всерьез, предрекая ему блестящее будущее. Наибольшую прозорливость обнаружил М. Горький, обративший внимание на рассказы А. Толстого еще до их выхода отдельной книгой. Отметив жестокую правдивость изображения в них психического и экономического разложения дворянства, М. Горький назвал даже А. Толстого «новой силой»

русской литературы.

М. Горький, проживавший в Италии, не только упорно обращает во многих письмах внимание своих корреспондентов на «третьего» Толстого. Мимо его взора не прошла одна странная особенность дебюта молодого писателя: свои реалистические произведения он опубликовал в журнале «Аполлон» и альманахах издательства «Шиповник», то есть в изданиях, весьма далеких от позиций реализма, а порою и враждебных ему.

М. Горький приложил немало усилий, чтобы укрепить молодого писателя на позициях реализма. Именно его влиянием объясняется появление первой развернутой и глубоко сочувственной статьи об А. Толстом, написанной А. Амфитеатровым и называвшейся по-горьковски — «Новая сила». [3] Лагерь реакции в лице присяжных критиков суворинского «Нового времени», напротив, обрушил на молодого писателя потоки брани. На протяжении минимально короткого промежутка времени эта газета трижды выступила со статьями о произведениях молодого автора (21, 27 мая и 3 июня 1911 года). И если Горький подчеркивал именно правдивость нарисованных А. Толстым картин, то критик «Нового времени» в форме, не требующей комментариев, заявлял: «…волосы встали бы дыбом, если бы в том, что он пишет, оказалась хотя нота жизненной правды (…) Остается одно признать — перед нами профессиональное клеветничество, потрафляющее инстинктам рынка и толпы…»[4]

2

Так А. Толстой оказался объектом острой борьбы сил прогресса и реакции. Свое дальнейшее отражение эта борьба нашла в деятельности тех издательств, с которыми писателю пришлось иметь дело.

Первая книга А. Толстого, принесшая ему шумную известность, вышла в издательстве «Шиповник», противостоявшем горьковскому «Знанию». Это произошло потому, что опытный предприниматель С. Ю. Копельман поспешил заключить с молодым еще совсем литератором контракт на издание его сочинений, включая и еще не написанные. Очень скоро писатель почувствовал несовместимость своих творческих ориентаций с политикой издательства и предпринял попытки разорвать контракт. В одном из писем демократическому издателю К. Ф. Некрасову (1912 г.) он сообщал даже: «Я объявил им (то есть „Шиповнику“. — В. Б.) забастовку».[5]

Переписка с «Шиповником» относится к началу нового общественного подъема. В литературе он выразился не только в нарастании прогрессивных умонастроений, более активном отпоре мотивам уныния и растерянности, но и в стремлении писателей к большей независимости от издателей — как финансовой, так и идейной. Сначала в Петербурге в конце 1911 года, а вскоре в Москве в марте 1912 года возникают два «объединения писателей для издательской деятельности». Как свидетельствует один из активных организаторов товарищества «Книгоиздательство писателей в Москве» Н. Клестов (Ангарский), направление издательства определяли «прежде всего — реализм в области искусства и демократизм в политике».[6] «Сергеев-Ценский, А. Толстой, Вересаев, Ив. Бунин — группа достаточно авторитетная, чтобы ее взять за основу, присоединяя к ней молодые силы».[7] Именно с маркой «Книгоиздательство писателей в Москве» и стали выходить книги А. Толстого.

1912 год вообще был важной вехой в жизни писателя. Он порывает связи с богемой, покидает возникший при его живейшем участии артистический клуб «Бродячая собака», а затем уезжает из Петербурга («пью за здоровье Москвы и да провалится Петербург к черту — скучный и вялый и неврастенический город»).[8] В том же 1912 году А. Толстой публикует программную статью «Об идеальном зрителе», направленную против эстетизма, в защиту народности искусства («…если ваши вкусы только ваши и ничьи, если вы отгорожены от жизни, если вы эстет, — пьеса не будет принята, стрела упадет, не

попав в цель»).[9]

Сам А. Толстой немало размышляет теперь не только о зрителе, но и о читателе — том, для которого в конце концов и создается литература. Напомним, что в 1912 году Ленин писал: «Желанное для одного из старых русских демократов „времячко“… пришло. Демократическая книжка стала *базарным* продуктом».[10] Этот неумолимый процесс демократизации читателя оказал немалое влияние и на А. Толстого. В расчете на передового читателя и созданы многие произведения, в которых затрагиваются существенные вопросы духовной жизни того времени. Это и осуждение различных форм ухода художника от жизни — мотив, постоянный для молодого А. Толстого, но усилившийся именно в интересующую нас пору («Синее покрывало», «Молодой писатель», «Две жизни»), и критика мнимого демократизма теории «малых дел» («Логутка»), и протест против волны самоубийств в стране («Туманный день»), и борьба с декадентскими писателями, пропагандирующими низменную эротику («Фавн», «Ночные видения», «Без крыльев»), и защита классики от искажающих трактовок декадентской критики («Портрет»).

Особо следует остановиться на первых опытах А. Толстого в области драматургии. До революции им было создано несколько пьес («Ракета», «Касатка», «Горький цвет»). Наибольшее значение имела первая из увидевших свет рампы — драма «Насильники» (написана в 1912 году, премьера в Малом театре — 30 сентября 1913 года). Первоначально названная автором «Лентяй», пьеса восходила к заволжскому циклу, откуда и пришел в нее главный герой Клавдий Коровин, унаследовавший фамилию от героя рассказа «Мечтатель». Но это же сопоставление позволяет сделать вывод, насколько дальше ушел теперь писатель. При помощи театра он создал социально значительное произведение, резко выделявшееся своей злободневностью среди пьес эпигонов Островского, составлявших тогда большую часть репертуара Малого театра. Критики разных направлений сходились на том, что «персонажи, которым место в комедиях Фонвизина, говорят о конституции, о событиях действительно наших дней…»[11]

Вывод об известных успехах А. Толстого в изображении современности подтверждает и отзыв о нем в статье «Возрождение реализма», опубликованной на страницах большевистской «Правды» в 1914 году. «В нашей художественной литературе, — читаем в ней, — ныне замечается некоторый уклон в сторону реализма. Писателей, изображающих „грубую жизнь“, теперь гораздо больше, чем было в недавние годы. М. Горький, гр. А. Толстой, Бунин, Шмелев, Сургучев и др. рисуют в своих

произведениях не „сказочные дали“, не таинственных „таитян“, — а подлинную русскую жизнь со всеми ее ужасами, повседневной обыденщиной».[12]

Между тем буржуазная критика на все лады склоняла прямо противоположный тезис: «современностью-то как раз и не грешат писания гр. Толстого».[13] Более того, оказывается, «граф Алексей Толстой не имеет ничего общего с теми, которые так или иначе, умом или сердцем, причастны к идейной жизни современности…»[14]

Однако развитие А. Толстого как писателя перед первой мировой войной (1912–1914 гг.) отличалось значительной сложностью, и выразилось это в том, что его возросшая гражданская зрелость, обострившийся демократизм мироощущения нашли далеко не адекватный выход в художественном творчестве. Именно в эту пору им написано немало довольно слабых вещей, вызывавших недовольство у автора уже в момент создания («Дьявольский случай», «Терентий Генералов», «Американский подводный житель», «Девушки» и некоторые другие). Недовольство собою было столь велико, что Толстой позднее, уже будучи известным советским писателем, неоднократно очень критически отзывался о своем творчестве этого периода и даже говорил, что был далек от современности. Вполне ясно, однако, что в понятие «современность» советский писатель, автор «Хождения по мукам» и «Петра I», вкладывал совершенно иное содержание, чем буржуазная критика 10-х годов.

В годы первой мировой войны А. Толстой работал корреспондентом одной из наиболее солидных газет «Русские ведомости». За три года он исколесил множество дорог (циклы очерков «По Волыни», «По Галиции», «На Кавказе»), побывал в Англии и Франции. Война расширила круг его жизненных впечатлений, столкнула с картинами будничного героизма простого народа, воспринимавшего по стародавней русской традиции войну как трудную, но необходимую работу. Произведения А. Толстого той поры лишены шовинистического угара, охватившего многих писателей. В их представлении Германия выглядела носительницей «мирового зла», страной, не только попавшей во власть «механической» цивилизации, но и противоположной во всем России и поэтому ненавидящей Россию. Отсюда призывы положить предел «кровожадной ярости тевтонских полчищ».[15] Взгляд писателя на происходившие события был взглядом честного русского интеллигента, стремившегося непредвзято осмыслить их ход.

Добиться этого Толстому удавалось лишь отчасти, так как его

национальный патриотизм имел явные черты социально-классовой ограниченности. По мысли писателя, перед лицом иноземной опасности начинали действовать силы, объединяющие различные слои общества в нечто целостное.

Не лишен был А. Толстой и иллюзий относительно особой роли России в развитии европейской культуры.

Что же касается художественного творчества, то здоровая основа, связанная с ориентацией на простые и естественные вкусы демократического читателя, продолжает в нем укрепляться. Еще более последовательно писатель осуждает декадентскую извращенность вкуса, схоластическую книжность (рассказы «В гавани», «Утоли моя печали», «На вернисаже»). Критика столичной богемы, оторванной от народа и совершенно не желающей задумываться о будущем страны, приобретает резкость и концептуальную устремленность подлинной сатиры (незавершенный роман «Егор Абозов»).

С другой стороны, продолжает сохраняться, более того, резче обозначается ограниченность той концепции личности, которая сложилась в идейно-эстетической системе А. Толстого ранее. Главное в жизни человека, по его представлению, — это любовь. Любовь с большой буквы способна изнутри породить подлинное человеческое счастье как бы вопреки грозному несовершенству окружающего мира. «Ты и я… Я никак не могу этих других почувствовать. Ну и пусть их страдают, гибнут… Ты и я, больше ничего нет…» (III, 381). Так говорит герой рассказа, написанного в 1916 году и получившего при переработке в 1922 году подчеркнуто программное название «Любовь».

С поэтизацией любви связаны многие сильные стороны творчества дооктябрьского Толстого, но в понимании ее как автономного по отношению к социальной действительности чувства обнаруживаются едва ли не наибольшие его слабости. Это очень метко уловил в 1917 году рецензент «Летописи», журнала, редактор которого, М. Горький, в целом относился к Толстому весьма благожелательно. «…Это чувство, узко личное, единящее только двух любящих, не может само по себе дать никаких критериев, никакого своего особого и цельного подхода к миру». [16]

3

Февральскую революцию Толстой встретил восторженно. Он не понимал тогда, что пришедшая к власти буржуазия не способна вытащить Россию из бездны предельно обострившихся противоречий и прежде всего решить вопросы войны и мира. А когда свершилась революция Октябрьская, писатель, как и немало ему подобных представителей художественной интеллигенции, не смог различить открытых ею перспектив радикального обновления страны. На первый план в его сознании выходили издержки разрушения старого мира; по временам писателю начинало казаться, что культура находится на грани гибели.

Наступил самый трудный период в жизни писателя, приведший его к отъезду за границу (март 1919 года). Трудный, до недавних пор наименее исследованный и поэтому менее всего известный широкому читателю. Вот почему на событиях 1917–1923 годов следует остановиться особо, опираясь на новые материалы.

Линию жизненного поведения в эти годы воссоздают во многом ретроспективно, исходя из самого факта эмиграции и акцентируя внимание на ошибках писателя, якобы логично приведших его к отъезду за рубеж. Разумеется, нет ни малейших оснований обходить противоречия и неверные суждения писателя, но для того, чтобы понять подлинную логику его внутреннего развития, возможен только один путь — поисков фактов с целью их конкретно-исторического объяснения. Тогда яснее станут как причины отъезда Толстого за рубеж, так и возвращения его на родину.

Прежде всего следует отметить, что А. Толстой не принадлежал к тем, кто в принципе не хотел иметь никаких дел с «узурпаторами»-большевиками. В 1918 году он сотрудничал в Кинокомитете, куда входили М. Кольцов, А. Серафимович, Дзига Вертов и другие революционные художники. И когда осенью того же года писатель вместе с семьей отправляется из голодной Москвы на хлебную Украину в литературное турне, мыслей покинуть родину у него не было.

Зимовать пришлось Толстому в Одессе, городе богатых литературных традиций, где он продолжал свою творческую деятельность. Ни он, ни кто-либо другой точно не мог предсказать, как бы стала складываться его жизнь, если бы не развернувшиеся военные события. Одессу освобождали от белых войска под руководством Григорьева, примкнувшего к Красной

Армии лишь в феврале 1919 года. Уровень дисциплины в них был крайне низок, взятые города подвергались беспощадному грабежу.[17]

Сотрудничество Григорьева с советской властью оказалось крайне непродолжительным: уже в мае он поднял мятеж «за Советскую власть, но без коммунистов», который был подавлен к августу.

Надо ли говорить, какая участь ожидала бы графа Толстого, окажись он в руках григорьевцев? Вопрос об отъезде таким образом был предрешен. 1919–1921 годы — самый «больной» период в жизни писателя. В его сознании причудливым образом смешивались искренняя боль за те испытания, которым подвергалась Россия, реакция на реальные противоречия развития страны, гипертрофированное восприятие отдельных ошибок в строительстве нового, горечь за житейскую неустроенность, которую приходилось испытывать… Но Толстой с сочувствием начинал следить за первыми шагами новой власти, как только отчетливее обнажилась конструктивная основа ее политики.

В марте 1921 года в Москве состоялся X съезд РКП(б). Период военного коммунизма был завершен, начался нэп, приводивший к экономическому возрождению страны. В конце 1921 года А. Толстой из Парижа переезжает в Берлин и примыкает к левым кругам эмиграции, а в апреле 1922 года «Открытым письмом Н. В. Чайковскому» разрывает с белой эмиграцией демонстративно.

Белоэмигрантская печать посвятила Толстому десятки злобных заметок, фельетонов, статей и даже рассказов и очерков. Особенно усердствовала газета «Руль», занимавшая крайне правые позиции и побившая все рекорды грубости и клеветы.

Вернуть писателя в лагерь эмиграции было уже невозможно. А вот контакты его с молодой советской литературой, с большевиками становились с весны 1922 года все более прочными. В это время Толстой начал редактировать литературное приложение к газете «Накануне». Из номера в номер на его страницах печатались М. Горький, К. Федин, С. Есенин, В. Катаев, Вс. Иванов, М. Булгаков, Б. Пильняк, И. Соколов-Микитов, М. Зощенко, К. Чуковский, В. Лидин и многие другие советские писатели. Фактически приложение к «Накануне», редактируемое А. Толстым, стало органом молодой советской литературы за рубежом. Надо ли доказывать, какое огромное политическое значение имело это издание: Запад воочию мог убедиться в первых успехах республики Советов на культурном фронте.

Успех издания во многом объяснялся тем, что Толстой имел

прямые контакты с Москвой. Особо следует указать на ту большую роль, которую сыграл в развитии «Приложения» и в судьбе Толстого А. К. Воровский. Референт Ленина по вопросам культуры, редактор журнала «Красная новь», он вступил в переписку с писателем сразу же после разрыва того с эмиграцией, в мае 1922 года.[18] Многие авторы «Красной нови» стали печататься у А. Толстого. Перед нами наглядный пример замечательного успеха большевиков-ленинцев в борьбе за интеллигенцию, в делах культурного строительства, основанного на глубоком понимании путей развития культуры в послереволюционную эпоху. Каким доверием большевиков пользовался в это время Толстой, говорит и следующий мало известный факт. В 1922 году в советской России проводилась работа по объединению писателей в единое профессиональное общество. Толстой продолжал пока еще жить в Берлине, а его уже включили не только в списочный состав общества, но и в бюро, которое должно было возглавлять его.[19]

Окончательно вернулся домой Толстой 1 августа 1923 года. Однако есть все основания называть его советским писателем с весны 1922 года, — поры решающего перелома в его мировоззрении.

Это же подтверждает и творчество Толстого тех лет, и в первую очередь роман «Аэлита». Написан он в середине 1922 года, а уже на рубеже 1922 1923 годов увидел свет в Москве, в журнале «Красная новь».

Научно-фантастическое по своей жанровой природе, это произведение в условной форме прославляло социальную активность человека, способного на кардинальную переделку жизни (красноармеец Гусев), выражало протест против эксплуатации и угнетения. В критике марсианской олигархии Тускуба современники не без основания усматривали проекцию на фашизм, поднимающий голову в Германии. Прямую критику фашизма содержит статья А. Толстого «Несколько слов перед отъездом» (1923).

Вообще «Аэлита» во многом лишена той условности, которая обычно присуща произведениям научной фантастики. Время действия — современность. Герои — русские люди, несущие все приметы беспокойного земного быта того времени, вторгающегося и в марсианскую жизнь. Новаторство Толстого выразилось также и в том, что описание техники в его романе сведено к минимуму, все подчинено задаче выявления характеров и сложных социально-философских проблем бытия.

Может быть, роман о полете на Марс, написанный Толстым, является самым земным из произведений отечественной

фантастики. Этим объясняются точки его соприкосновения с внешне столь не похожим на «Аэлиту» «Детством Никиты», созданным чуть ранее (последние главы дописаны в 1922 году). Автобиографическое в своей основе, «Детство» А. Толстого представляет собой восторженный гимн жизни, тем радостям, которые в изобилии несет она человеку (первоначальное название «Повесть о многих превосходных вещах»). Удивительно то мастерство, с которым писатель воссоздает внутренний мир ребенка, начинающего познавать большой мир, простирающийся вокруг. Залитые солнцем пушистые сугробы, отчаянные битвы с деревенскими мальчишками, чудесная девочка Лиля с большим бантом, таинственный портрет в темной комнате, — все, все таит бездну заманчивого, увлекательного, прекрасного.

Движущим импульсом создания этой захватывающе, если можно так выразить, «агрессивно» оптимистической повести человеком, потерявшим родину, было предощущение возможности вновь обрести ее. Своей тональностью «Детство» резко контрастировало с уныло-пессимистическими настроениями, господствовавшими в среде «вчерашних русских» (В. Маяковский).

«Человек и Родина» — эта тема, нашедшая в автобиографическом произведении Толстого свое поэтическое воплощение, все более привлекает внимание писателя. Чем дальше, тем больше начинает он понимать ту историческую вину, которая ложилась на плечи бывших хозяев жизни. В его творчестве рождается целый цикл произведений о людях без родины: «На острове Халки», «Рукопись, найденная под кроватью», «Мираж», «Похождения Невзорова, или Ибикус», «Черное золото» («Эмигранты»). Важно отметить, что первые из этих произведений, включая и «Рукопись…» (1923), которую сам писатель считал наиболее значительной из вещей берлинского периода, создавались еще за рубежом, а естественное завершение свое эта тематическая линия находила уже в советской России, что подтверждает единство творческого пути писателя после событий весны 1922 года.

Для того, чтобы изобразить всю глубину падения человека, предавшего родину, Толстой ищет разнообразные средства художественной выразительности. «Рукопись…» — как явствует из самого названия, представляет записки, автор которых — потомок старинного дворянского рода Александр Епанчин. Все произведение — единый внутренний монолог героя (прием в творчестве А. Толстого исключительный). Перед нами циничная до предела исповедь существа, теряющего человеческий облик, перестающего различать границу между столь непривлекательной

и неуютной для него действительностью и тем, что является продуктом его болезненных галлюцинаций. Погрузившись в «апокалиптический бред», в котором самым странным образом переплетаются рассуждения о скифстве, граде Китеже, роли неметчины в жизни России, но главенствует патологическая злоба к своей стране и людям, Епанчин испытывает «самоусладу гнусностью и грязью».

Совсем иной тип жизненного поведения и иной вариант национального предательства изображает Толстой в «Похождениях Невзорова». Теперь повествование предельно динамично, место действия постоянно меняется, но еще важнее, что сам герой постоянно меняет свою личину. Если поначалу перед нами мещанин со столь заурядной наружностью, что его все время путали с кем-то другим, то далее взору читателя предстает череда удивительных превращений. Ничтожный конторщик Семен Иванович Невзоров становится сначала графом Симеоном Иоанновичем Невзоровым, затем греком Семилапидом Невзораки и, наконец, французским контом Симон де Незор.

Удивительные приключения Невзорова постоянно сопровождает образ Ибикуса, говорящего черепа из астрологического календаря. С одной стороны, череп — символ смерти. Но у него есть и скрытая, оборотная сторона. Конторщик Невзоров живуч. Будучи посредственностью, он постоянно претендует на нечто большее и, если позволят обстоятельства, предъявит жизни максимум требований (мечта об абсолютном господстве над людьми в образе императора Ибикуса I). Бредоносные идеи мирового господства как раз в ту пору взрастали на почве послевоенной Европы. Отсюда вторая сторона образа Ибикуса, придающая ему глубокое символическое обобщение: живучесть мирового мещанства, способность его принимать разные обличья.

Произведения о русских за рубежом органически соприкасаются с теми, в которых жизнь буржуазного Запада сама становится главным объектом внимания.

Германия рубежа 20-х годов была центром классовых битв в Европе. «Весь мир тогда глядел на Берлин. Одни боялись, другие надеялись: в этом городе решалась судьба Европы предстоящих десятилетий».[20]

Политические битвы отчетливо запечатлевались в сознании писателя, что способствовало его быстрому идейному развитию. Развенчанию человеконенавистнической идеологии, связанной с настроениями реваншизма, посвящен рассказ «Убийство Антуана Риво» (1923) — одно из произведений, непосредственно воспроизводящих судьбы буржуазного Запада. В таких рассказах,

как «Черная пятница» (1924), «Древний путь» (1927), темы эмиграции и Запада сливаются.

4

Можно было ожидать, что по возвращении на родину Алексей Толстой встретит достойный прием. По крайней мере, именно так думали современники. «…Как прозелит он (А. Толстой. — В. Б.) будет в большом фаворе в Москве, — писал С. Н. Сергеев-Ценский одному из знакомых, — и ему будут открыты все тайны и даны все „ключи счастья“».[21] С «ключами счастья» все оказалось гораздо сложней…

Революция требовала создания новой литературы, отвечающей особенностям социалистической действительности. Однако те, кто стоял во главе группировок 20-х годов, полагали, что решение такой задачи по плечу лишь людям, происходящим из среды рабочих и крестьян. Это приводило к недооценке возможностей старой художественной интеллигенции, выражалось порою в грубых выпадах против нее, к кастовости и изоляционизму.

Некоторые критики, например Г. Лелевич, призывали даже вести открытую борьбу с писателями, подобными Толстому: «Остатки буржуазной дворянской литературы, продолжающие доживать свои дни за границей, все больше просачиваются в СССР и воссоединяются с отдельными внутренними эмигрантами. Эта литература во всех своих оттенках — от явно контрреволюционных (Гиппиус, Бунин, Мережковский и др.) до кающихся дворян (Ал. Толстой) и кающихся и некающихся мистиков (Андрей Белый) — враждебна рабочему классу и не может не встретить самого резкого отпора со стороны партии».[22]

Как видим, литературные деятели подобного типа нимало не сомневались в своем праве вещать от лица партии. В действительности это было извращением ленинской партийной линии, которая вскоре нашла четкое выражение в Резолюции «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июля 1925 года. Как известно, в ней провозглашалась необходимость чуткого и бережного отношения к попутчикам, желающим сотрудничать с советской властью.

Попав под перекрестный огонь рапповско-лефовской критики, А. Толстой не только не использует тактику выжидания, но, наоборот, резко и четко формулирует свое понимание основных задач, стоящих перед новым искусством.

Безоговорочно осудив междоусобную возню литературных группировок, Толстой на первый план выдвигает нового, революционного читателя, «хозяина земли и города», который хочет услышать взволнованные слова правды о грандиозных

событиях, происшедших в мире («О читателе», 1923). Новая литература должна стать достоверным и глубоким рассказом о становлении в жизни Большого Человека, а метод, при помощи которого можно решить подобную задачу, Толстой предлагает именовать «монументальным реализмом» («Задачи литературы», 1924). Две эти статьи, опубликованные сразу после возвращения на родину, представляют собою органически дополняющие друг друга литературные манифесты программно-стратегического характера.

Вхождение А. Толстого в жизнь и быт страны периода нэпа было не лишено трудностей и противоречий, далеко не все его попытки отразить новую жизнь в прозе и драматургии оказались удачными (рассказы «Случай на Бассейной улице», «Счастье Аверьяна Мышина», пьеса «Чудеса в решете»). Однако среди произведений середины 20-х годов, резко осуждавшихся некоторыми критиками и литературоведами, были и такие, которые заслуживают гораздо более пристального внимания. Это повести «Голубые города» (1925) и «Гадюка» (1928).

Внешний повод для упрека как будто бы имелся и в самом деле. И в том и в другом произведении был изображен участник гражданской войны, героически сражавшийся с белыми, но потерпевший крах в столкновении со стихией мещанства. Внутренняя сущность проблематики этих произведений была, однако, гораздо сложней, а опыт работы писателя над ними представляет принципиальный интерес. Писатель отразил одно из кардинальных противоречий переходного периода, которое было связано с необходимостью отказа от одних форм борьбы за новое («фронтовых») и перехода к другим, более гибким, требовавшим учета сложных реальностей нэпа. Еще в 1918 году, характеризуя задачи социалистического строительства, Ленин указывал, что после войны главным становится лозунг практичности и деловитости, пользовавшийся дотоле небольшой популярностью среди революционеров.

Стремясь приблизить к настоящему «голубые города» будущего, отдавая этому немало сил, Буженинов и Зотова (при всем индивидуальном отличии их друг от друга) так и не находят себя в настоящем. Настоящее оказывалось слишком сложным, пестрым, многосоставным. Прошлое было куда определеннее («мы» и «они»). И вот герои невольно стремятся уже не столько внести в сегодня будущее, сколько прошлое, с его героикой, безоглядностью романтического порыва… Героика и теперь была нужна, но — иная. Буженинов и Зотова не осознавали этого, отсюда — обостренная драматичность восприятия ими противоречий нэпа, фронтовая жесткость поведения в

обстоятельствах, требовавших гибкости. В этом истоки трагического финала их судеб. Революционность героев, вызывавших поначалу искреннее расположение читателя, в мирные годы оборачивается в конечном счете той ее разновидностью, которую Ленин называл революционностью мелкобуржуазной.

5

Работа над повестями «Голубые города» и «Гадюка» протекала в атмосфере напряженного труда писателя над монументальной эпопеей о судьбах Родины в годы революции — трилогией «Хождение по мукам». Трудно в советской литературе назвать другое произведение, которое имело бы столь сложную творческую историю. Начал А. Толстой первый роман, который назывался в ранней редакции «Хождение по мукам», в 1919 году, во Франции, когда не мог еще разобраться в характере развернувшихся событий, роли тех или иных политических сил в них. Кончил — перед Отечественной войной писателем, завоевавшим общенародное признание, академиком, депутатом Верховного Совета СССР. Между этими событиями — дистанция воистину огромного размера.

Некоторые произведения, созданные в 1917–1918 годах, в первую очередь о судьбе интеллигенции («Рассказ проезжего человека», «Милосердия!», «Человек в пенсне» и др.), оказались и своего рода этюдами для большого произведения. Внимательный читатель без особого труда найдет в них отдельные штрихи будущих образов Смоковникова, Бессонова, Рощина. Ясно, однако, и другое: роман требовал совсем иной масштабности, иных идейно-эстетических измерений.

Следует должным образом оценить творческую смелость писателя: немногие в самый разгар гражданской войны решались приняться за роман. Именно этот жанр, как известно, требует наибольшей концептуальности, синтетического охвата жизни.

Довольно долгое время было принято полагать, что начинается трилогия с романа семейного, повествующего о частных судьбах основных героев сестер Даши и Кати, Телегина и Рощина, а общественные события (мировая война, Февральская революция) служат для этого лишь фоном. Считалось, далее, что эпическое начало нарастает по мере развития событий во второй (1927) и третьей (1941) книгах. Даже беглого обращения к первоначальному тексту «Сестер» достаточно, чтобы убедиться, что это не совсем так.

Роман насыщен сценами, где герои ведут страстный диспут — не о себе и своем месте в жизни — а о таких кардинальных категориях, как личность и общество, свобода и историческая необходимость… Особенно много дискутируют герои об антиномии свободы и равенства и диалектических противоречиях между ними. Все это придавало «Сестрам» черты романа социально-философского, в известной мере публицистического,

однако никоим образом не позволяло квалифицировать его как семейный. Но почему же все-таки в последующих редакциях автор снял многие из этих рассуждений, устранил из романа отдельные образы, многое уточнил?

Советским ученым предстоит еще немало поработать над тем, чтобы со всей полнотой и научной обстоятельностью проанализировать движение творческой мысли писателя от книги к книге. Но в общих чертах многое ясно уже сейчас.

Среди причин, влиявших на эволюцию замысла, следует назвать две, которые можно разделить лишь условно: это, если можно так выразиться, мировоззренчески-политическая и внутренне-эстетическая причины.

Стремительно нараставшие изменения во взглядах на действительность (вспомним события весны 1922 года) заставили А. Толстого критически отнестись ко многим моментам журнальной редакции. Теперь образы некоторых революционеров и их рассуждения начинали выглядеть как шарж. А. Толстой понял, что нет оснований принимать за истину широковещательные заявления пролеткультовских адептов казарменного коммунизма, сводивших к нулю роль личности в обществе. Подлинные позиции большевиков-ленинцев были совсем иными. Пролеткультовщина же, как ранний вариант социально-культурного экстремизма, приносила неисчислимый вред строительству нового общества. Этим объясняется та непримиримая критика, которой подвергал пролеткультовщину В. И. Ленин.

Первая, мировоззренческая, причина обусловила действие второй, творчески-эстетической. Отказ от прямого обращения к социально-политической проблематике при переработке романа готовил основу для усиления эпического начала в двух последующих частях и тем самым в трилогии в целом (первый роман оказался не то чтобы камерным, семейным: он выглядел теперь «слишком эпично» с точки зрения уточнявшегося общего замысла).

Если, как уже говорилось, кое-что в первом романе пришлось существенно уточнить, то неизменным сохранился беспощадный критицизм А. Толстого по отношению к прошлому.

Оценивая исходные позиции художника, один из известных советских критиков констатировал: «… все… свидетельствует о том, что перед нами вещь выстраданная, продиктованная гражданской скорбью, тесно связанная с теми испытаниями, которые обрушились на родину ее автора».[23]

Роман «Сестры» отразил кризис, охвативший все русское общество. Разлагаются нравственные устои, семья, искусство,

пресса, рушатся сами основы государственного устройства…

Немалое место в художественной структуре трилогии занимают различные категории представителей старого мира, будь то поэт Бессонов, создатель стихов, размагничивающих волю и сознание человека, или либеральный краснобай Смоковников, любитель порассуждать о нуждах страны и народа и совершенно не понимающий их (кстати, прототипом его послужил А. Ф. Керенский), или доктор Булавин, мечтающий о сильной власти…

Наконец, это и те, кто пытается с оружием в руках защищать прогнившие социальные устои (действующие в написанных позднее романах «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» генералы Деникин, Корнилов, офицеры Теплов и Оноли вплоть до главаря анархиствующей вольницы Махно). И эти герои нарисованы сильной и уверенной рукой, без нарочитого шаржирования, с изображением полной меры той опасности, которую представляли они для революции.

Общая художественная стратегия трилогии начинает раскрываться с первых ее строк. Начало «Сестер» — своего рода социально-философская поэтическая заставка, увертюра о столице империи, городе, в котором с наибольшей силой отражается дух государства. И только после того, как отзвучит увертюра, поднимется занавес и на сцену выйдут герои. И выйдут они не только затем, чтобы взволнованно поделиться с нами трудным опытом своих исканий смысла жизни, настоящей любви, счастья — того, что главным является для каждого. Их коллективный опыт говорит, что счастья, собственно, не ищут; это не клад, который спрятан кем-то и который сможет отыскать тот, кому повезет больше всех. Счастье создают. И не посредством только своих индивидуальных усилий. Счастье личности осуществимо лишь тогда, когда устранены причины несчастья других людей.

Новая государственность и становится для А. Толстого тем особым нравственно-философским началом, которое воплощает разум общества, порожденного революцией, началом, объединяющим людей, различных по своим индивидуальным особенностям и возможностям, но единых в стремлении строить жизнь на основе социальной справедливости. «В России личность идет к освобождению, через утверждение и создание мощного государства» (XIII, 22), — так писал А. Толстой еще в 1923 году, накануне окончательного возвращения на родину.

Скорее осознают это те представители русской интеллигенции, которые ближе других стоят к народу, которых отличает крепкое нравственное здоровье. Таков инженер Иван Ильич Телегин, ставший командиром Красной Армии и

отразивший процесс перехода на сторону революции людей, именовавшихся специалистами.

Гораздо более трудным был путь хождения по мукам сестер Кати и Даши, трудным уже потому, что начинался в точке, гораздо более отдаленной от конечной цели. Каждой из них по-своему приходилось преодолевать социальный инфантилизм мышления. Вспомним удивительный в своей наивности возглас Кати, вознамерившейся завтра с утра «смотреть революцию» (!).

Оказалось, что революция — не спектакль, который можно созерцать, сидя в удобном кресле. Она вообще устранила категорию зрителя, заставив каждого занять место по ту или другую стороны баррикады, занять хотя бы мысленно, духовно.

Наиболее драматично складывалась судьба Вадима Рощина. Через этот образ А. Толстой отразил кризис традиционных форм патриотизма (а в том, что Рощин любил Россию сильно, — у читателя нет сомнений). Рощин не может жить без того, что один из чеховских героев называл «общей идеей». Вадим Петрович до последнего стремится защищать эту идею, укоренившуюся в его сознании с молодых лет. Он не замечает, что жизнь ушла вперед и что только коренная ломка миропорядка даст выход из тупика, в который завел русское общество царизм.

С высокомерием относившийся к «простонародью», целиком, казалось бы, посвятивший себя борьбе с красными, Рощин продолжал напряженно размышлять над происходящим. В процессе этих раздумий он начинал все более сомневаться в перспективности белого движения и уж никак не мог одобрить ту жестокость, с которой чинили расправу над восставшей «чернью» белогвардейцы. Так в позициях Рощина начинала обозначаться трещина, превратившаяся впоследствии в пропасть, которая отделила его от бывших союзников. А началось все с верности Рощина простейшим общечеловеческим принципам: порядочности, отзывчивости к чужой боли, способности непредубежденно смотреть правде в глаза… Так, чем дальше, тем больше он становится чужим среди «своих». Среда контрреволюционной белогвардейщины, для которой типичны такие, как Теплов, выталкивала Рощиных.

Идея государственности в представлениях А. Толстого неразрывно связана с идеей формирования новой личности, Большого Человека.

Процесс этот, протекающий в разнообразных формах, охватывал самые широкие массы трудящихся. Внешне суровый и немногословный Иван Гора, его жена Агриппина Чебрец, батарейцы Шарыгин и Латугин, спорящие о жизни, Маруся, поверившая Рощину и помогающая ему сблизиться с рабочими,

философствующий поп-расстрига Кузьма Кузьмич — все эти и другие не похожие друг на друга образы составляют целостную многофигурную композицию, характеризующую пробуждение народного сознания, поиски большой социальной правды. Возглавляли борьбу за нее большевики, такие, как Чугай или Гымза, а иным из них, как Ивану Горе, приходилось оплачивать эту правду высшей ценой — собственной жизнью.

Революция распахнула невиданные возможности для реализации способностей и талантов, которыми был так богат народ. Может быть, наиболее выразительно расцвет индивидуального дарования человека из народной среды показан на примере Анисьи Назаровой. Ее образ символизирует подлинно народное искусство, рожденное революцией и противостоящее безжизненно-книжной поэзии Бессонова и «шикарной» величественности анархиста Мамонта Дальского. Жизнь Дальский превращал в сцену для разыгрываемого им грандиозного спектакля. Для Анисьи, напротив, сцена становилась самой жизнью.

Всегда очень много думавший над историческими судьбами художественной культуры, А. Толстой в трех романах «Хождения по мукам» через образы Бессонова, Дальского, Анисьи нарисовал своего рода триптих, раскрывающий исторические перемены, произведенные в искусстве революцией.

Рисуя рост человека из народа, А. Толстой не скрывает и известных противоречий этого в целом глубоко плодотворного процесса (проявления различного рода анархистских настроений, связанных со стремлением поскорее «самоутвердиться», добиться духовных и материальных благ). Та же Анисья в «Хмуром утре» не слишком прилежно исполняет «скучные» обязанности курьера исполкома, предпочитая погружаться в фантастический мир драматургических образов. Через подобные издержки роста социалистическому обществу приходилось пройти, чтобы человек мог выработать в себе нормы новой, глубоко сознательной, подлинно социалистической дисциплины.

Трилогия «Хождение по мукам» — величественная эпопея революции и гражданской войны. Эпичность ее звучания подчеркивают эпиграфы, первый из которых, пронизанный любовью к родине и трепетной болью за перенесенные ею страдания, взят из «Слова о полку Игореве»: «О, русская земля!..»

По мере развития сюжета все более раздвигается художественное пространство повествования. Место действия постоянно меняется: Петроград, Москва, Украина, Дон, Кубань, Волга… «Главы коротки, — писал Вс. Иванов. — Действие перебрасывается в разные места страны и в разные лагери

борющихся. Здесь и калединцы, корниловцы, деникинцы, здесь и махновцы-анархисты, здесь и спекулянты, и аристократы, и купцы. Здесь все и вся. Мелькают сотни лиц, сотни фамилий, сотни новых мест, полков, отрядов, поездов — и все же в глазах не рябит. Наоборот, эта разбросанность и как бы хаотичность композиции создает полное настроение 1918 года, года — разоряющего, но и года созидающего. Именно так и нужно писать 1918 год».[24]

Нарастание внутренней масштабности замысла постепенно меняет характер образных средств. Увеличивается количество авторских историко-философских экскурсов, в которых осмысляется сущность происходящих событий, усиливается роль батальных сцен, в которых обобщенный образ массы индивидуализирован за счет умелого выделения тех или иных деталей и специфических примет времени. Заметно меняется и характер пейзажной живописи: в ней нарастает удельный вес возвышенной лексики, в обилии появляются исторические реминисценции, которые должны подчеркнуть общечеловеческую значительность происходящего. Стоит хотя бы попутно подчеркнуть, что подобного рода исторические параллели, ассоциации, упоминания имен и событий совершенно отсутствуют в дооктябрьских произведениях А. Толстого. Прошлое в них не столько существует как реальность, сколько, в лучшем случае, подразумевается. Теперь история образует активный фон происходящих событий, усиливает эпичность трилогии, придает ей более монументальный характер.

Таким образом, эпическая природа трилогии самым непосредственным образом связана с ее историзмом. А. Толстой темпераментно протестовал против так называемого «нутряного» подхода к революции, призывал художника стать историком и мыслителем.

Таким историком и мыслителем и предстает он перед читателем в послеоктябрьские годы — и в первую очередь как автор эпопеи. А. Толстой изучал обширную научную литературу, мемуары участников гражданской войны, опубликованные как в нашей стране, так и за рубежом (ведь изображены оба борющихся лагеря), многократно беседовал с очевидцами событий, ездил по местам действия романа. Все это было направлено на то, чтобы воссоздать не только художественно выразительную, но и исторически достоверную картину героических свершений революционного народа, отличающуюся документальной точностью, глубоко передающую основной смысл великого перелома в жизни человечества.

А. Толстой говорил, что писатель растет вместе со своим

творчеством. В полной мере это относится и к нему самому. В трилогию он вложил не только весь свой талант и профессиональный опыт: одним из важных движущих начал творческого труда становилась возросшая гражданская зрелость писателя, находившая выход в его активной общественной деятельности. В 30-е годы писателя избирают депутатом Верховного Совета СССР, действительным членом Академии Наук СССР. Художник ярчайшей национальной самобытности, А. Толстой был подлинным интернационалистом, ярым противником всякой национальной исключительности. Много усилий отдал он популяризации достижений братских литератур, будь то украинская или грузинская, армянская или татарская, их сближению. А. Толстой выступает инициатором создания учебника по литературе народов СССР.

В составе делегаций деятелей культуры он неоднократно выезжает за границу, где пропагандирует достижения социалистического строительства. С трибуны высоких международных форумов звучат его призывы к защите мира, против фашизма и угрозы надвигающейся новой войны.

Напряженная работа над трилогией протекала параллельно работе над романом об эпохе Петра I.

Тема Петра в творчестве А. Толстого берет начало в 1917 году («День Петра», затем — «Первые террористы», «Навождение»). Тогда же возникают и рассказы, в которых находим те или иные образные элементы, предуготавливающие образы и ситуации трилогии. Более того, мотив исторического хождения русского народа по мукам впервые начинает звучать в произведениях на петровскую тему — в них появились раздумья писателя о природе государственности в ее отношении к личности.

«…К добру ли ведет нас царь, и не напрасны ли все эти *муки,* не приведут ли они к *мукам* злейшим на многие сотни лет» («День Петра»; подчеркнуто мною. — В. Б.).

Впоследствии, на протяжении 20-х и 30-х годов, работа над трилогией и романом о Петре чередуется. Внешне перед нами два мощных дерева разной породы. Но под ними одна творческая почва и корни переплетаются так тесно, что порою отделить их друг от друга крайне трудно. Происходит скрытое от читательского взора взаимодействие замыслов и художественных структур произведений, их взаимообогащение: трилогия о совсем недавних событиях обретает дополнительную глубину исторического дыхания, роман о Петре обнаруживает острую созвучность эпохе коренной переделки мира.

Писатель признавался: «Я не мог пройти равнодушно мимо творческого энтузиазма, которым охвачена вся наша страна, но

писать о современности, побывав раз-другой на наших новостройках, я не мог… Я решил откликнуться на нашу эпоху так, как сумел. И снова обратился к прошлому, чтобы на этот раз рассказать о победе над стихией, косностью, азиатчиной».[25]

В произведениях из времен Петра, предваряющих роман (а появились среди них и крупножанровые — драма «На дыбе», 1929), А. Толстой с разных сторон, так сказать, на разных горизонтах зондировал материк петровской темы, той, о которой Лев Толстой высказался в свое время весьма многозначительно: «Весь узел русской жизни сидит тут».[26]

Гигантская фигура неутомимого царя-преобразователя издавна привлекала внимание русских писателей. Сложились две традиции в толковании смысла его реформ и самой личности монарха. С одной стороны, линия, связанная с исследованием исторически прогрессивного значения начинаний Петра, беспощадно боровшегося с рутиной, прививавшего России опыт социального строительства, накопленный в Европе (пушкинская традиция). Представители другой тенденции всячески подчеркивали чужеродность начинаний Петра исконному национальному началу, присущему якобы лишь России, делали упор на стремление Петра лишить страну самобытности и подчинить чуждым ей нормам европеизма (славянофилы).

Непосредственными предшественниками А. Толстого в разработке темы Петра в XX веке были Д. Мережковский, посвятивший ей одну из частей своей трилогии «Христос и Антихрист», — завершающий роман «Петр и Алексей» (1905), А. Белый (роман «Петербург», 1913–1914); Б. Пильняк, обращавшийся к образу Петра неоднократно. Весьма различные по манере, писатели эти умаляли исторический смысл петровских преобразований, а при обрисовке фигуры императора причудливо комбинировали деспотизм и болезненную патологию.

Этой линии противостояла другая, восходившая к пушкинской традиции и обретавшая свое, порой весьма неоднозначное воплощение в творчестве столь разных художников, как А. Блок («Петр»), В. Брюсов («К Медному всаднику»), А. Ахматова («Стихи о Петербурге»), О. Мандельштам («Петербургские строфы», «Адмиралтейство»). Особо следует указать на гениального живописца В. Серова и его полотно «Петр I на строительстве Петербурга». А. Толстой, преодолевая чуждые его таланту влияния, ориентировался именно на эту пушкинскую традицию и развивал ее дальше.

Запев романа — свидетельство замечательного композиционного мастерства А. Толстого. Прежде чем ввести в сюжет фигуру будущего государя, писатель рисует сцены из

жизни крестьян (как колоритны самые первые из них, развертывающиеся в избе бедного мужика Бровкина: не случайно роман о государе начинается именно здесь, в мужицкой избе), стрельцов, посадских людей, беглых мужиков, дворян, бояр, — кажется, ни один слой русского общества не забыл писатель. И при явных различиях общественно-имущественного положения всех объединяет одно — недовольство жизнью. Вот так, через живую динамику человеческих судеб, не обращаясь пока к авторским отступлениям или документам, воссоздает художник насущную общественную необходимость появления в стране исторического деятеля, который дал бы выход объективно сформировавшимся экономическим и духовным потребностям. Таким образом, у А. Толстого Петр — не слепой подражатель Запада (хотя он многое перенимал оттуда, и это обстоятельно показано в книге), а деятель глубоко национальный. Суть в том, что само понятие «Россия» он стал воспринимать совершенно иначе, чем косное боярство, с которым он повел решительную борьбу.

Хронологический охват событий в романе не столь уж широк: действие завершается взятием Нарвы в 1704 году. Основные исторические события: битвы — Полтавская (1709) и при Гангуте (1714), Ништадский мир (1721), широкие народные восстания — Булавина (1707–1708) и башкирское (1705 1711), целый ряд важнейших государственных преобразований, наконец, крайне выигрышные для изображения картины противоборства Петра и его сына царевича Алексея, — все это осталось за рамками повествования и во многом вошло в фильм и в пьесу «Петр I». Но удивительное дело, при чтении романа у нас не возникает и малейшего ощущения неполноты воспроизведения событий. Во всяком случае правы те, кто утверждает, что массовый читатель получает представление об эпохе Петра по роману А. Толстого.

Передавая сложность и драматическое величие развернувшихся событий, А. Толстой как художник стремится объединить их в целостное сюжетное единство. Надо сказать, сам материал распахивал перед писателем широкие возможности организации характеров и событий в единую систему. В противоположность недавней неподвижности и застою все пришло в движение, образуя множественность ситуаций выбора. Стрелецкий полковник Цыклер открыто переходит на сторону Петра, а потом изменяет ему, вновь переходя на сторону Софьи (заговор был раскрыт, а Цыклер — подвержен самой жестокой публичной казни). Двоюродные братья Борис и Василий Голицыны оказываются по разные стороны политической границы, причем первый спасает второго от верной гибели…

Подобных примеров можно было бы привести много.

Еще более активную роль в построении сюжета выполняют персонажи вымышленные. Достаточно обратиться хотя бы к представителям семейства Бровкиных. Санька выходит замуж за дворянина Василия Волкова. Алексей становится офицером, приближенным к Петру, и совершает экспедицию на Север, в районы бытования раскольников, где спасает от гибели Андрея Голикова. Артамон женится на Наталье Буйносовой, а Гаврила влюбляется в царевну Наталью…

Разветвленную систему взаимоотношений персонажей А. Толстой превращает в средство исследования духа эпохи, расстановки ее движущих сил, изучения тех факторов, которые формировали направление развития личности Петра.

Период, изображаемый А. Толстым в романе, исполнен, пожалуй, наибольшего внутреннего драматизма. Отталкиваясь от крылатого выражения, можно сказать, что все только еще начинало переворачиваться (точнее, переворачивать все начинал Петр) и совершенно неизвестно было, как и во что это будет укладываться. Прежде, чем приступить к разрешению многообразных проблем, вставших перед Россией, повести войну за выход к морю (без этого ее нормальное развитие как великого государства было совершенно немыслимо — образ моря весьма важен в эстетической системе повествования!), предстояло сломить сопротивление внутренней оппозиции.

Вот почему А. Толстой такое большое внимание уделяет обрисовке фигуры властолюбивой Софьи и ее фаворита Василия Голицына и поддерживавших их стрельцов.

Основные усилия А. Толстой направляет на то, чтобы полно и многогранно нарисовать беспрецедентную — и, может быть, среди монархов не только России, но и всех времен и народов, — фигуру Петра. Его герой живое олицетворение протеста против рутины, против всего внешне показного, мешающего реальному движению вперед. Стремительность, порыв, нетерпение в этом весь Петр с его неуемным желанием пробиться к новому сквозь многовековую толщу предрассудков. Создается впечатление, что сама подпись государя под указами отражает это своей конвульсивной скорописью: «ПТР».

С одинаковой одержимостью мог он брить ненавистные боярские бороды или меткой стрельбой из орудия сокрушать бойницы неприятельской крепости. Столяр, плотник, кузнец, мореход, — человек, изучивший четырнадцать ремесел, неутомимо жадный в познании нового, Петр, казалось, хотел все, вплоть до государственных основ будущей великой империи, пощупать собственными руками.

На протяжении повествования образ Петра совершает огромную эволюцию. И дело, разумеется, не столько в различиях портретной характеристики (в начале перед нами несуразный «вьюноша», который и головку-то держать не умеет, в конце — огромного роста мужчина с неизменной трубкой в зубах), особенно важны внутренние, качественные превращения в Петре как следствие извлечения исторического опыта.

С большой подробностью описывает, например, А. Толстой азовский поход, кончившийся «конфузией». Читателю становится ясно, что иным финал и не мог быть: успех дела решает далеко не только храбрость солдат, но прежде всего основательность всесторонней предварительной подготовки.

Примечательно, что, уделив столь большое внимание всем подробностям неудачной битвы под Азовом, А. Толстой ограничивается буквально несколькими строками, когда говорится о победе русских. Почему? Да потому, что для Петра «в первую голову это была победа над своими…». И — над самим собой. «От беды и позора под Азовом кукуйский кутилка сразу возмужал, неудача бешеными удилами взнуздала его. Даже близкие не узнавали — другой человек: зол, упрям, деловит».

И все-таки пришлось испытать всю горечь поражения еще и под Нарвой, прежде чем русское оружие покрылось ореолом немеркнущей славы. Петра в ярость приводят слова, свидетельствующие о желании победить на авось, «с божьей помощью»: «чтоб здесь пушка выстрелила, ее надо в Москве зарядить…»

Коренным образом изменил Петр принципы подбора приближенных: «отныне знатность по годности считать». Вынужденный поначалу ориентироваться преимущественно на иностранцев, чем далее, тем все более заботился он о росте национальных кадров для промышленности, торговли, науки.

По мере развития действия Петр выступает уже не только как властный диктатор, стремящийся к достижению цели любой ценой, но, по временам, и как опытный педагог новой формации. Этот Петр «ставил в вину не столько то, что ты сделал, но то, что мог бы сделать доброго, а не сделал. Приходилось пытать счастье!».

Здесь-то, возможно, и заключалось самое главное! Задача отныне вовсе не сводилась к беспрекословному выполнению государевых приказов; теперь стимулировалась собственная инициатива, а общество как организм может нормально функционировать только при этом условии.

Петр дан в романе не только во внутреннем самодвижении, но и в соотнесенности с образами других исторических деятелей.

Перед читателем проходят отчаянно смелый, никогда не теряющий присутствия духа баловень судьбы Александр Меншиков, наставник царя в науках и застолье «дебошан» Лефорт, почтенный фельдмаршал Борис Петрович Шереметьев…

По-своему тесно дополняют друг друга даже столь не схожие на поверхностный взгляд образы лидеров двух противоположных военно-политических лагерей — Петра и Карла XII. Оба не знают удержу в буйствах и веселых потехах, для обоих не только достоинство, но и сама жизнь подчиненных порой становилась не слишком большой платой за веселье. Но сходство лишь сильнее оттеняет контраст в главном. Для Карла жизнь беспрерывное развлечение, какой-то опьяняющий спектакль, в котором главную роль играет он и только он. Для Петра вся жизнь — государственное дело, тяжкая и изнурительная работа, причем никакой границы между работой «престижной» и черной не проводилось. Скорее наоборот: своим примером Петр призывал не брезговать никаким делом, даже самым невыигрышным на первый взгляд.

Большую и значительную роль в структуре повествования играют женские образы. Правда, некоторые из них вполне традиционны по своей роли в сюжете (вспомним любивших Петра Анну Монс, благополучную дочь торговца из кукуйской слободы, или добытую когда-то солдатом на шпагу в бою Катерину).

Однако другие образы, каждый по-своему, активно отражают психологию крутых социальных сдвигов. Вот Александра Бровкина, дочь бедного мужика, становится женой дворянина, причем сватом ее является сам царь! Парадокс состоит в том, что замуж она выходит за того, от кого в кабальной зависимости находился совсем недавно ее батюшка. Быстро усвоившая черты дворянского политеса, красавица Александра Волкова уже вполне готова к тому, чтобы украшать придворные балы, быть предметом восторженного поклонения наиболее изысканных кавалеров Европы и конкурировать с самыми знаменитыми красавицами, такими, как графиня Десмонт.

Особое значение имеет выведенный в третьей книге поэтический образ любимой сестры Петра, царевны Натальи. В ней читателя пленяют не только обаяние расцветающей юности, чистота первого чувства к Гавриле Бровкину и вообще формирующееся нравственное самосознание женщины: Наталья стремится по-своему продолжить преобразовательную деятельность брата, пытаясь организовать национальный театр.

«Петр Первый» — глубоко новаторское произведение социалистического реализма. Для поры, когда в критике широкое распространение имели вульгарно-социологические взгляды,

само выдвижение на первый план фигуры монарха было делом весьма рискованным. К тому же и первые советские исторические романы, вполне естественно, ориентировались либо на изображение широких народных движений («Разин Степан», «Гулящие люди» А. Чапыгина, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма), либо воссоздавали образы отдельных революционеров («Одеты камнем», «Радищев» О. Форш).

Делая композиционным центром повествования монарха-преобразователя России, А. Толстой много усилий прилагает к тому, чтобы высветлить народную основу романа. Не скрывая своего сочувственного отношения к преобразовательской деятельности Петра, Толстой ни на минуту не забывает, какой ценой давались России эти преобразования. В романе неоднократно возникают картины народной нужды, самой беспощадной эксплуатации, которой подвергался мужик. Не случайно столь большое место в сюжете занимает линия ушедших в разбой бунтарей Иуды, Овдокима, Цыгана, попавшего в их компанию Голикова.

Среди представителей низов особенно важное значение приобретает образ Голикова. Андрею пришлось пройти через воистину нечеловеческие испытания. Если что-то поддерживало его в минуты отчаяния и спасало от верной гибели, так это все более активное ощущение в себе таланта живописца, который должен найти выход. Голиков — живое олицетворение пробуждающейся в народе мысли, творческого начала, протеста против фанатизма религиозных догматов о ничтожности человека, о его бессилии перед богом. В какой-то мере образ Голикова играет ту же роль, что и образ пробудившейся к искусству Анисьи Назаровой в «Хмуром утре».

Эпоха преобразований на рубеже XVII–XVIII веков, приводивших к жестокой эксплуатации народа, была в то же время и порой определенных прогрессивных сдвигов в народном самосознании, способствовавших раскрытию дарований людей из низов общества. Братья Баженины построили мельницу без помощи заморских мастеров. Тульский кузнец Никита Демидов Антуфьев ружья делал не хуже аглицких. Кузнец Жемов с гордостью заявлял, что не нашелся еще такой, кто бы мог открыть сработанный им замок. В конце концов разве не символично, что именно во времена, когда великий государь «Россию поднял на дыбы», кузнец Жемов совершил дерзновенную попытку подняться на крыльях в небо?!

«Петр Первый» — вершина повествовательного искусства А. Толстого, причем достижения автора «Петра» выходят далеко за рамки жанра исторического романа и имеют принципиальное

общеэстетическое значение. Создавая удивительно объемный, пластически осязаемый образ давней эпохи во всей ее конкретности, писатель точно ощущает народную основу русской речи. Он принципиальный противник манерной стилизации, оборачивающейся кокетливой игрой со словом. Ориентируется А. Толстой в первую очередь на живую разговорную речь своих современников, из иностранных слов использует общепонятные в контексте (парсуна — картина, виктория — победа). А. Толстой обнаруживает удивительное чувство языка, так как каждое слово у него работает в полную силу, он точно ощущает радиус его художественного действия и то влияние, которое слово оказывает на создание общего стилевого колорита. Максимальная внешняя простота при глубочайшей внутренней выразительности — таков основной принцип его словесного искусства.

Что касается важнейшей проблемы изображения внутреннего мира человека при помощи слова, А. Толстой выразил свое понимание этого в так называемой «теории жеста». Под «жестом» он подразумевал психологическое состояние человека в данных обстоятельствах, находящее свое отражение в том или ином движении внешнем, физическом. Глубиной внутреннего сопереживания художника своему персонажу объясняется умение найти и очень точные физические жесты и слова для их обозначения. В таких случаях у повествователя не возникает необходимости в пространных авторских описаниях состояния героя, его переживаний.

Каких-либо авторских пояснений лишена, к примеру, сцена сватовства Артамона Бровкина и Натальи Буйносовой. Будущие жених и невеста, собственно, еще мало подготовлены к столь ответственной процедуре, и решающая роль принадлежит Александре. «Каждая дева, поднявшись, присела, перед каждой Артамон пополоскал рукой. Осторожно сел к столу. Зажал руки между коленями. На скулах загорелись пятна. С тоской поднял глаза на сестру. Санька угрожающе сдвинула брови».

Без особых усилий читатель улавливает то серьезное внутреннее содержание, которое заключено в этих кратких, отрывочных фразах.

Лаконично раскрывая внутренний мир героев через действия и поступки, А. Толстой добивается высочайшего мастерства изображения характеров в единстве с окружающей их материальной средой, что приводило в восхищение таких мастеров, как Ромен Роллан. Интерьер и пейзаж у А. Толстого неизменно лишены внешней описательности и информативности, они «очеловечены», максимально включены в логику сюжетного действия. Это усиливает как динамичность, так и внутренне

психологическую напряженность повествования.

Роман «Петр Первый» остался незавершенным. Одна из причин этого начавшаяся война с гитлеровской Германией.

В 1941–1943 годах А. Толстой создает еще одно произведение на историческую тему — драматургическую дилогию «Иван Грозный» («Трудные годы», «Орел и орлица»). В ней сделана попытка показать в первую очередь то положительное содержание, которое имела деятельность Ивана Грозного по созданию единого централизованного государства. Несмотря на то, что дилогия написана уверенной рукой и содержит немало ярких сцен, в целом попытка эта удалась лишь отчасти. Писатель не смог в должной мере раскрыть противоречия в начинаниях монарха, отсутствие у него стремления соотносить цель с теми жертвами, которые он приносил ей. Отступлением от исторической истины выглядят и не лишенные идилличности сцены, где показано единство царя и народа.

Основная творческая работа А. Толстого развивалась в годы Великой Отечественной войны в другом направлении. В ту грозную пору одним из действенных и оперативных жанров стала публицистика. На всю страну зазвучали статьи и очерки И. Эренбурга, М. Шолохова, Л. Леонова, К. Симонова, В. Гроссмана и других писателей.

Одно из первых мест занял в этом ряду и А. Толстой, включившийся в активную работу публициста с первых же дней войны.

«Родина» — так весомо и лаконично звучит название одной из статей. Достаточно сравнить ее с написанной в годы первой мировой войны статьей «Отечество», чтобы увидеть, какие огромные изменения произошли в мировоззрении А. Толстого, как обогатилось его понимание патриотизма, наполнившись четким классовым, социально-историческим содержанием.

Такой же широкий общественный резонанс, как «Родина», обрели многие другие статьи: «Москве угрожает враг», «Неисчислимы силы творческого труда», «Нас не одолеешь», «Славяне, к оружию!..».

Примечательная особенность военной публицистики А. Толстого активное использование идей и образов героического прошлого нашей Родины, ее многовековой истории. Не будет преувеличением, если мы скажем, что именно в годы трагических испытаний, постигших советскую отчизну, в людях пробудилось активное желание опираться не только на замечательные достижения социализма, но и мобилизовать национально-исторический опыт духовного строительства многих поколений своих предков. Работой над романом о Петре Первом А. Толстой в

полной мере был подготовлен к тому, чтобы активно соотносить в статьях прошлое и современность.

В органической связи с публицистикой находится цикл «Рассказы Ивана Сударева» и в первую очередь носящий откровенно программное название рассказ «Русский характер». В нем А. Толстой отразил и невиданную стойкость, на какую способен русский воин, когда над его родиной нависает смертельная опасность, и душевную чистоту и самоотверженность русской женщины, готовность ее к высокой жертвенности, чтобы поддержать и возвысить любимого.

Русский характер…

В сущности, все творчество А. Толстого вплоть до тех произведений, работу над которыми прервала смерть (23 февраля 1945 г.), можно считать упорным и целеустремленным его исследованием. Начинается оно еще в ранних повестях и рассказах, где вырождающимся зубрам помещичьего Заволжья противопоставлены поэтические образы женщин, которых принято называть тургеневскими. В произведениях периода первой мировой войны писатель предпринимает попытку опоэтизировать тип человека, честно выполняющего свой долг, сатирически развенчивает артистическую богему, млеющую от восторга перед всем иностранным. В годы революции А. Толстой выстраивает целую галерею типов, оказавшихся вне родины, «вчерашних русских», худшие из которых встали на путь прямого предательства и измены национальным интересам. И наоборот, лучшие русские находят в себе силы, чтобы преодолеть весь тернистый путь хождения по мукам, чтобы вместе со всем народом, с опорой на исторический опыт нации, строить социалистическое общество, воспитывающее нового человека.

Утверждению системы новых социально-нравственных ценностей отдавал до конца весь свой талант замечательный писатель-патриот, классик литературы социалистического реализма.

notes

Примечания

1

Именно к той поре, когда А. Толстой успешно овладевал принципами метода социалистического реализма, относится одно из характерных заявлений критиков подобного пошиба: А. Толстой «не идейный человек и не идейный писатель, и его политические суждения или его высказывания о революции, о коммунизме, об эмиграции не имеют ровно никакой цены».

2

«Литературная газета», 1970, 18 февраля.

3

А. Амфитеатров. Новая сила. — «Одесские новости», 1910, 7 ноября.

4

А. Бурнакин. Литературные заметки. Беллетрист клеветы. «Новое время», 1911, 3 июня.

5

Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), ф. 338, оп. 2, ед. хр. 40. Переписка по поводу отношений с «Шиповником» анализируется в кн.: В. Баранов. Революция и судьба художника. М., «Советский писатель», 1967, с. 79–81.

6

Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени Ленина, ф. 9, к. 2, ед. хр. 1, л. 29-а.

7

Там же, л. 31.

8

ЦГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 195.

9

А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1949, с. 439. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

10

В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 83.

11

См.: А. Н. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, с. 750. Характеризуя общественное значение спектакля и его роль в становлении выдающейся русской актрисы В. Н. Пашенной, современный исследователь пишет: «Спектакль стал событием не только для актрисы, но и для Малого театра. И удивительно, как могло случиться, что несомненный подвиг театра, сумевшего — вслед за Ленским расстрелом громко и гневно заговорить о российских насильниках, не был впоследствии, уже в наше время, отмечен как важнейшая веха в жизни всей русской сцены». См.: Н. Толченова. Живая Пашенная. М., «Советская Россия», 1969, с. 41.

12

Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. Госиздат, 1937, с. 15.

13

С. Адрианов. Критические наброски. — «Вестник Европы», 1911, № 6, с. 335.

14

Л. Гуревич. Художественная литература. — В сб.: «Ежегодник газеты „Речь на 1913 год“», с. 380–381.

15

М. Арцыбашев. Война. — В кн.: «Война». Литературно-художественный альманах. М., изд-во «Меч», 1914, с. 7.

«Летопись», 1917, № 1, с. 308.

17

См.: М. Е. Раковский. Крах григорьевщины. — «История СССР», 1966, № 5.

18

Архив А. М. Горького. П-ка Кр. новь. I — 79 — 1; I — 79 — 2.

19

Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС(ЦПА), ф. 17, оп. 60, ед. хр. 175.

20

И. Эренбург. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 8. М., «Художественная литература», 1966, с. 406.

21

ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 29.

22

ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 439.

23

В. Полонский. О современной литературе. М.-Л., ГИЗ, 1929, с. 131.

«Красная звезда», 1943, 25 марта.

25

«Книга и пролетарская революция», 1933, № 4–5, с. 165.

26

Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-та томах, т. 61, с. 349.